

ENCYCLOPEDIΣT.GR – ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Με τον όρο αρχαία ελληνική μουσική αποδίδεται ο λόγιος ελληνικός μουσικός πολιτισμός από τον 6ο - 2ο Π.Κ.Ε. αιώνα. Η μουσική κατείχε πρωτεύουσα θέση στις πολιτισμικές δομές της αρχαιοελληνικής κοινωνίας ως τέχνη, φιλοσοφική θεώρηση και μέσο εκπαίδευσης. Πέραν της τέρψης που προκαλούσε η τέχνη *per se*, επιπλέον στόχος των αοιδών και των ραψωδών της αρχαιότητας ήταν η μετάδοση ηθικών αξιών και η διατήρηση της συλλογικής μνήμης της κοινότητας σε ό,τι αφορούσε στα ηρωικά κατορθώματα του παρελθόντος, και τις εν γένει των ηρώων και τη δύναμη των θεών, και παρήγαγαν άσματα για όλες τις ανθρώπινες καταστάσεις και εμπειρίες.

Αρχαϊκή εποχή

Φαίνεται πως κατά την αρχαϊκή εποχή η μουσική δε στηριζόταν σε θεωρία, παρόλο που η μουσική πράξη είχε βασικές μουσικές αρχές, όπως νότες, ρυθμό, κλίμακες και μουσικά μέτρα. Στα πλαίσια μιας μουσικής εμπειρικής και εθιμικά αποδεκτής από την κοινωνία η επίδραση που σχηματιζόταν από τα αισθητηριακά δεδομένα αναπαρήγαγε τις συνθήκες έκφρασης και τεχνικής. Η ακοή και το συναίσθημα μέσω της μυητικής δημιουργούν τη συνέχεια στη διαπαιδαγώγηση με κύριο όργανο κατά πάσα πιθανότητα τον αυλό[1].

Ταυτόσημο ρόλο θεωρητικών αρχών απορρέουν και από την επιλογή των τμημάτων, ίσων ή άνισων μηκών μεταξύ τους των μουσικών διαστημάτων παρουσιάζοντας τη βασική μορφή του τετράχορδου[2]. Η εκμάθηση των θεωρητικών με τον αυλό παρουσίαζε τονική ανακρίβεια και δυσκολίες στην παραγωγή μουσικών διαστημάτων (φλογέρες) εξαιτίας της έλλειψης ακρίβειας στην κατασκευή. Από την άλλη πλευρά υφίστατο τονική ευκαμψία (φρυγικός αυλός) με αποτέλεσμα την παραγωγή της οξείας χροιάς του ήχου, η οποία βοήθησε στη γέννηση της διατονικής μουσικής με τη σταθερότητα των δύο ακραίων φθόγγων (εστώτες) και την πλαστικότητα των εσωτερικών, οι οποίοι βοηθούσαν στην παραγωγή κοντινών φθόγγων ώστε να υπάρχουν παραλλαγές ήχων (κινούμενοι)[3].

Μπορεί η σοβαρή μουσική υποδομή να απαντάται από τους κλασικούς χρόνους έως την εκπνοή της ελληνιστικής περιόδου, οι επιστημονικές βάσεις, όμως, τέθηκαν κατά την προσωκρατική περίοδο από τον Πυθαγόρα[4], ο οποίος είδε στη μουσική το θεμελιώδες συστατικό του όλου. Στήριγμα στη θεωρία του ήταν τόσο ότι η μουσική αναπότρεπτα μετασχηματίζεται και ερμηνεύεται μέσα από την αριθμητική, όσο ότι οι αρμονικές σχέσεις της δομής της είναι το υπόδειγμα μίμησης της ύλης και του πνεύματος. Όλα αυτά τελικά εκφράζουν μια καθαρή θεωρία, η οποία συσχετίζει το θεϊκό με το εγκόσμιο απόλυτο[5]. Ακριβέστερα, η τιθάσευση του υποκειμενισμού και η θέσπιση προτύπων και νόμων για τις φθογγοθεσίες είχαν ως αποτέλεσμα τη θέση του Αυλού να καταλάβει το μονόχορδο, ως πρότυπο εποπτικό μουσικό όργανο[6].

Η ερμηνεία του φαινομένου θα ήταν ελλιπής χωρίς την αναφορά στην πολιτισμική σύγκρουση, ανάμεσα στην πελασγική δύση και τη θρακοφρυγική Ανατολή, η οποία αποτυπώνεται σε μύθους και σύμβολα, όπως ο κιθαρωδός Απόλλων και ο Διόνυσος με τους αυλητές ακόλουθούς του. Η έλευση του Απόλλωνα ακολουθείται από τη διαλεκτική σύνθεση που θα χαρακτηρίσει την αρχαία κλασική κοινωνία. Ο ορθός και άτεγκτος λόγος θα αφήσει χρόνο για γιορτές και άλλες εκφάνσεις του διονυσιακού πνεύματος[7]. Έτσι, και ο Πυθαγόρας στο πλαίσιο της διαφύλαξης ταυτότητας, ως

απάντηση στους φρύγες αυλητές φανερώνει την τάση για ελληνικότητα με τη θεωρία του.

Χρήσιμο είναι να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι, ακόμη και οι λεπτομερείς κανόνες που διέπουν τη μεθοδική περιγραφή της άσκησης της μουσικής πράξης λέγονται θεωρητικά[8]. Στον αντίποδα των θεωρητικών βρίσκεται η θεωρία, η οποία ως αφηρημένη έννοια ακολουθεί πρότυπο μαθηματικών και φιλοσοφικών αρχών. Ως ολοκληρωμένο σύστημα γνώσης χρησιμοποιεί επιστημονικά και νομοτελειακά δεδομένα, με τα οποία αρχικά διατυπώνεται και κατόπιν εκλαμβάνεται και εφαρμόζεται στο πεδίο εφαρμογής της. Συνεπώς τα θεωρητικά είναι εντελώς διαφορετική μέθοδος από τη θεωρία και τίθενται εκ των υστέρων εφόσον μέσα από την πράξη προκύπτει το αποτέλεσμα[9].

Κλασική περίοδος

Την κοσμολογική πρόταση του Πυθαγόρα και τις μετέπειτα θεωρίες των Πυθαγορείων συνεπικουρούν αρχικά ο Φιλόλαος και μετέπειτα ο Πλάτων, οι οποίοι ομοίως υποστηρίζουν ότι η φυσική πραγματικότητα και η θεϊκή γνώση αποκαλύπτεται με τη βοήθεια των αριθμών. Κυρίως, ο Φιλόλαος θα παραδώσει το «πυθαγόρειο σύστημα» ως πλήρες πλαίσιο με μουσικά αρχέτυπα. Συμπληρωματικά, ο Πλάτων θα αναπτύξει τη φιλοσοφία του για τις ιδέες-πρότυπα, την ύλη-μίμηση ιδεών, τις τέχνες που μιμούνται τα μιμήματα, καθώς και για την ορθή παιδαγωγική χρήση της μουσικής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο κανόνας είναι μια μορφή πραγματικής εικόνας της έννοιας του νόμου όσο γίνεται πιο κοντά στην τελειότητα που αυτός προβάλλει, θέτοντας το έργο έξω από τον υλικό φθαρτό κόσμο. Στα πλαίσια αυτά η μουσική ακολουθεί μαζί με τις άλλες τέχνες το ρεύμα της εποχής. Η μόνη πραγματικότητα είναι η θεωρία στην οποία υπάρχει ο λόγος ως ιδέα, ως μαθηματικά, ως κανών, ως φιλοσοφία ενώ η πράξη ανήκει σε ένα μεταβλητό-απατηλό κόσμο. Προέκταση του φαινομένου αποτελεί το έργο του σεβαστού εκπροσώπου της πυθαγορικής θεώρησης του πολυσχιδή Αρχύτα, στο οποίο εναρμονίζεται η πυθαγορική θεωρητική λιτότητα με την τελείωση του εμπράγματος[10]. Ο Αριστοτέλης, ως εμπειρικός φιλόσοφος, είναι εκείνος που προσέγγισε την πράξη και στράφηκε στη φυσική της πλευρά, ωστόσο τις θέσεις που διαμορφώθηκαν για τη μουσική αντέστρεψε ο μαθητής του Αριστόξενος.

Ο Αριστόξενος, που από Πυθαγόρειος έγινε Περιπατητικός, με ορθολογικό τρόπο σκεπτόμενος μετέφερε τα πάντα στο μεταβλητό κόσμο και σε αυτά που μας αποκαλύπτουν οι αισθήσεις μας. Δεν τον ενδιαφέρει το τι πλανάται πάνω από τη μουσική φιλοσοφικό, ιδεατό ή μαθηματικό. Τον απασχολεί το υπαρκτό στα χέρια και την αξία του καλλιτέχνη και του αποδέκτη, η γνώση της τεχνικής και η εκφραστική δύναμη. Για τον Αριστόξενο σημαντικό στοιχείο είναι η μετάδοση της τεχνικής μέσω της προφορικότητας, η οποία οδηγεί σε στοιχειώδεις κώδικες που καθορίζουν νότες, ρυθμούς, τετράχορδα, ακουστικότητες, ίσως περισσότερο αρμονικές από εκείνες που εξαρτώνται από αριθμητικούς λόγους και ακρίβειες. Αντίστοιχα, προκρίνοντας το πλαίσιο της μνητικής προφορικότητας στη διδασκαλία της μουσικής πράξης δεσμεύει το μαθητή στα όρια που θέτει η εμπειρία του δασκάλου.

Συνιστά διαπίστωση γενικής αποδοχής ότι παρατηρείται, σύμφωνα με τα ανωτέρω, μια επιστροφή στις πρώτες μορφές και παραμέτρους προλογικών διδακτικών μεθόδων. Ανάλογη βαρύτητα έχει η συμβολή του Αριστόξενου στο ότι απέκρουσε τις

δογματικές μυητικές επιταγές και αριθμοσοφικές εμμονές που χαρακτηρίζαν την πλειονότητα των Πυθαγορείων της εποχής του και το λάθος του, στο ότι αν και τέλειος γνώστης της θεωρίας δεν μεριμνά για τη μετάδοση της γνώσης του στους μαθητές του. Καταληκτικά, ενώ η θεωρία της μουσικής του Πυθαγόρα αποτελεί εξάισιο παράδειγμα διαλεκτικής του ορθού λόγου και της αφαιρετικής σκέψης, δηλαδή «ελληνικότητας» η αδιαφάνεια στις επιλογές και ο δογματισμός του Αριστόξενου καθώς και η παρακμή και αποστέωση των Πυθαγορείων της εποχής του κινούνται στα όρια «Ανατολισμών»[11].

Ελληνιστική περίοδος - Αυτοκρατορικοί χρόνοι

Στην κοινωνία της ελληνιστικής περιόδου και μετέπειτα αναδεικνύεται το προσωπικό συναίσθημα- έκφραση του κάθε καλλιτέχνη ενώ στις αυλές των ρωμαιοκρατών ηγεμόνων κυριαρχεί η θέληση για μάθηση της ελληνικής παιδείας. Έτσι, στα ελληνιστικά χρόνια συνυπάρχουν σε παράλληλη πορεία οι «εμπειρικοί ρεαλιστές» της σχολής του Αριστόξενου και οι υποστηρικτές του Πυθαγόρειου στοχασμού, με τελευταία ενίσχυσή τους το μαθηματικό έργο του Ευκλείδη. Συγχρόνως, κάποιοι άλλοι προσπαθούν μέσα από τη συμβιβαστική διαδικασία, όπως ο Αρχύτας στο παρελθόν, να καθορίσουν καινούριες εξελίξεις. Ένας από αυτούς ήταν ο Ερατοσθένης, ο οποίος καθόρισε τα τρία γένη μέσω κλασμάτων και χωρίς πολλαπλές χροές. Το ίδιο έκανε και ο Δίδυμος ο Αλεξανδρεύς χωρίς ιδιαίτερα αποτελέσματα. Κατά το 2ο αι. προσπαθώντας να συγκεράσει τον πολιτισμικό δυισμό ο Πτολεμαίος Κλαύδιος αναζητά την ολοκληρωμένη απάντηση στη φθογγολογία εισάγοντας το «ομαλό» διάτονο[12].

Επιδράσεις

Αυτό που καθορίζει ένα μουσικό πολιτισμό και ένα μουσικό σύστημα από ένα άλλο, εκτός από τα υφολογικά χαρακτηριστικά του, είναι η συγκεκριμένη υιοθέτηση ή απόρριψη κάποιας υλικοτεχνικής μουσικής βάσης. Η συγκριτική μελέτη αποδεικνύει ότι οι εκάστοτε επιλογές μουσικών ειδών και συστημάτων, συμβατές ή ασύμβατες, είναι ικανές να δημιουργήσουν νέα συστήματα και κατά συνέπεια πολιτισμό, αλλά και να τερματίσουν τα παλαιά.

Ο Μουσικός πολιτισμός της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας

Μετά το 2ο αιώνα το κριτήριο που εγγυάται τη βαθύτερη κατανόηση της θεωρίας δεν είναι διαρθρωμένο σε μαθηματικές βάσεις αλλά σε φιλοσοφικές-θεολογικές κατευθύνσεις, οι οποίες στην ουσία συγκροτούν τη μουσική γλώσσα και θεμελιώνουν την ίδια την ύπαρξή της ως προς την εξέλιξή της και τη λειτουργικότητά της. Στη χρονική περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας η θεωρία και η πράξη έχουν πάρει υποκειμενικό δρόμο σε σχέση με την πραγματική τους ταυτότητα.

Μετά τη μάταιη προσπάθεια του Βοήθιου να δημιουργήσει μουσικές κλίμακες ακολουθούν πολύ αργότερα τα εγχειρήματα των Μ. Ψελλού, Γ. Παχυμέρη και του Μ. Βρυέννιου στα βήματα του Κλαύδιου Πτολεμαίου[13]. Ειδικότερα ο Παχυμέρης προτείνει την καινοτόμο άποψη κατά την οποία τα τετράχορδα υπάρχουν σε δύο εκδοχές (κανονική- ανεστραμμένη) άποψη όμως που ταυτίζεται με την προηγηθείσα του Πέρση αλ Φαράμπι, στην οποία θα αναφερθούμε κατωτέρω[14].

Η θεωρία, πλέον, χρησιμοποιείται στρατεύσιμη στη δεοντολογία της εκκλησίας, εμπίπτει σε κανόνες έτσι αρχίζει η μερική εμπλοκή της με τα μαθηματικά. Υποβιβάζεται σε σχέση με τις σταθερές της αξίες παίζοντας το ρόλο της ανάλυσης της ίδιας της πράξης. Οι προσπάθειες για συνέχιση μιας καθαρής μαθηματικής θεωρίας στη μουσική δεν μπορούν να συγκριθούν με το επίπεδο και τις τομές που είχαν προηγηθεί στον αρχαιοελληνικό κόσμο. Εκείνο που τελικά επικρατεί ήταν η ιδέα του Αριστόξενου. Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν να προκύψει στη μουσική οπισθοδρομή χρονική αναστροφή οκτώ αιώνων. Η βυζαντινή μουσική, εγκαταλείποντας τις σύντονες κλίμακες της αρχαίας θεωρίας προσχώρησε στις σπονδειακές της αρχαϊκής εποχής. Συγχρόνως απέβαλε το πρότερο κοσμικό στοιχείο της, ελεγχόμενη και ρυθμιζόμενη τον ιερατικό κύκλο του Πατριαρχείου. Διαπιστώνεται ότι, μετά το 2ο αι. και με το πέρασμα του χρόνου η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική καταλαμβάνει κατ'επίφαση το χώρο της λόγιας μουσικής έκφρασης του ελληνικού πολιτισμικού χώρου. Το «ύψιστο αγαθό» του Πλάτωνα μεταφράζεται στο «απήχημα»[15], του οποίου η ηχώ της θείας ομορφιάς μεταδίδεται στις κατώτερες ουράνιες τάξεις, έπειτα σε προφήτες και στους εμπνευσμένους καλλιτέχνες.

Ο μουσικοθεωρητικός στοχασμός των Αράβων

Ως αφετηρία του μουσικοθεωρητικού στοχασμού των Αράβων θεωρείται η μεταφορά της αρχαιοελληνικής γραμματείας στην Περσία των Σασανιδών[16]. Αρχικά ο Πέρσης Ζαλζάλ εισήγαγε τις θεωρητικές καινοτομίες του, οι οποίες στηρίζονταν στο ομαλό διάτονο γένος του Πτολεμαίου. Με τη σπονδειακή κλίμακά του των σταδίων 2 και 2α διαπίστωσε και συστηματοποίησε την παράλληλη σχέση των αρχαϊκών λυδικών κλιμάκων «του σπονδείου» με το «μαλακό διάτονο» σύστημα της βυζαντινής μουσικής που επικρατούσαν γενικότερα στην Ανατολή.

Η ανατροπή της θεωρίας του Ζαλζάλ ήλθε από τους Ισαάκ αλ Μανουσίλι και αλ Κίντι, οι οποίοι υιοθέτησαν το πυθαγόρειο σύστημα του Φιλολάου λόγω της ακουστικής ταύτισής του με το περσικό. Με την επικράτηση των μουσουλμανικών αιρέσεων τρεις οπαδοί τους ο σούφι αλ Φαράμπι, ο Ιμπν Σίνα και ο σούφι αλ Ντιν παρόλο που όχημά τους είχαν το αριθμοθεωρητικό σκεπτικό της ελληνιστικής εποχής προχώρησαν στη διασκευή των θεωρητικών. Το αποτέλεσμα αυτής της σκέψης ήταν οι μαθηματικοφανείς επιλογές και η απαλοιφή ή η αναστροφή των αρχαίων ελληνικών τετράχορδων. Καταληκτικά, μεταγενέστερα ο μουσικοθεωρητικός στοχασμός των Αράβων εμπλουτίστηκε από τον αρχαίο ελληνικό, όταν ο Πέρσης Αμπντούλ-καντίρ Ιμπν Γαϊμπί και ο Σύρος Μιχαήλ Μεσιακά διατύπωσαν θεωρίες που ανάγονταν στο πυθαγόρειο σύστημα¹⁷.

Συνέχειες και Ασυνέχειες

Αναζητώντας τις συνέχειες και ασυνέχειες μεταξύ αρχαίου και βυζαντινού μουσικού πολιτισμού χρειάζεται να εστιαστεί κανείς στον φιλοσοφικό και θεολογικό στοχασμό, ως σημαντικά σημεία σύνδεσης. Η άυλη φύση της μουσικής και η ηθική παιδευτική αξία της προσλαμβάνεται το ίδιο από τους Πυθαγόρειους και από την Ορθόδοξη εκκλησία. Η σημαντική διαφορά σχετίζεται με τη βαθύτερη ουσία της μουσικής και κατά πόσον προσδιορίζει και προσδιορίζεται από τον ίδιο τον άνθρωπο αλλά και η σύνδεσή της με το λόγο. Στην Αρχαία Ελλάδα έχουμε λόγο με συνοδεία μουσικών οργάνων, ενώ στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική έχουμε φωνητική χωρίς όργανα και χορευτική έκφραση τα οποία θεωρούνται αιρετικά. Με αυτό τον τρόπο

δίνεται το προβάδισμα στο μουσικό λόγο, ο οποίος όμως τη συγκεκριμένη περίοδο χάνει τον προσωδιακό τρόπο εκφοράς του που του προσέδιδε μουσικότητα. Επιπλέον, η επιλογή των μαλακών κλιμάκων δεν επιτρέπει στη βυζαντινή μουσική την πολυφωνία και την περιορίζει στη μονοφωνική απόδοση.

Για να αποτιμήσει κανείς τις μουσικολογικές διεργασίες και να καθορίσει αν υφίσταται ο αρχαίος μουσικός πολιτισμός στην περίοδο του Βυζαντίου, χρειάζεται να λάβει ως κριτήριο τις υλικοτεχνικές βάσεις και συγκεκριμένα τις διαρθρώσεις των φθογγικών και τροπικών υλικών στις δύο διαφορετικές περιόδους. Η μουσική πράξη του προϊστορικού ελλαδικού χώρου αντιπαραθέτει δύο μουσικούς κόσμους, αυτόν των Βαλκανίων και της Ασίας. Οι ανημίτονες πεντατονικές κλίμακες και τα θρακοφρυγικά διατονικά τετράχορδα αποτελούν τις αντιθετικές πλευρές, οι οποίες επικράτησαν στον ελλαδικό χώρο, μερικά ή ολικά, σύντομα ή με διάρκεια, η μια παράλληλα με την άλλη. Η βυζαντινή επτατονική μουσική παρέκαμψε τις σύντονες διατονικές κλίμακες που τέθηκαν στην κλασική περίοδο χρησιμοποιώντας τα φθογγικά και τροπικά υλικά της αρχαϊκής. Στα πλαίσια αυτά η επιστροφή του φθογγολογίου στην αρχαϊκή εποχή εκλαμβάνεται ως συνέχεια του ελλαδικού μουσικού πολιτισμού στο βυζαντινό. Στον αντίποδα αυτών βρίσκεται η θεωρία και οι σύντονες κλίμακες μετά το 2ο αι., οι οποίες εκλείπουν και συνιστούν απτή ασυνέχεια.

Ως ασυνέχεια επίσης μπορεί να εκλάβει κανείς το γεγονός ότι ενώ από τα τέλη του 5ου ή τις αρχές του 4ου Π.Κ.Ε. αιώνα οι δύο παρασημαντικές γραφές (φωνητική-οργανική) έχουν τελειοποιηθεί και χρησιμοποιούνται από τους επαγγελματίες μουσικούς[18], κατά τη βυζαντινή περίοδο καταγραφή της μουσικής γίνεται το 10ο αιώνα με το σύστημα της Οκτωηχίας, το οποίο μετά από αλλεπάλληλες προσθήκες καθίσταται συνονθύλευμα ασυνάρτητων και ανακόλουθων μουσικών στοιχείων[19].

Ως συνέχεια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το γεγονός ότι η λόγια μουσική της αρχαιότητας απευθυνόταν σε όλη την Ανατολική Μεσόγειο όπως άλλωστε και η λόγια βυζαντινή, η οποία αναπτύχθηκε στον ίδιο γεωγραφικό χώρο και δη με ευρύτερα όρια. Η ουσιώδης διαφορά μεταξύ των δύο πολιτισμών υφίσταται στο γεγονός ότι ενώ στην πόλη-κράτος της αρχαιότητας η μουσική πράξη συνεπικουρεί τη μουσική θεωρία με αποτέλεσμα την εξέλιξη του μουσικοθεωρητικού στοχασμού, κατά τη βυζαντινή περίοδο η λαϊκή μουσική απομονώνεται και αναγκάζεται να επαναλαμβάνεται με παλαιότερα συστήματα μη εξελίξιμα.

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, στην περίοδο μεταξύ του 6ου και 2ου Π.Κ.Ε. αιώνα η πυθαγόρεια θεώρηση εκφράστηκε μέσω της θεωρίας των αριθμών μέχρι τη στιγμή που ο Αριστόξενος διαχώρισε τη θεωρία από την πράξη και τα θεωρητικά και απελευθέρωσε τεχνικά τους μουσικούς, δίνοντας την υπεροχή σε κανόνες «αισθητικής». Εκτιμάται επίσης ότι, στην πολιτισμική αυτή φάση, ο θεωρητικός φιλόσοφος διετέλεσε μέντορας και κριτής του καλλιτέχνη, εφόσον η θεωρία αφορούσε το φιλόσοφο και το μαθηματικό ενώ η μουσική πράξη το μουσικό και το ακροατήριό του. Έτσι σε αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης η θεωρία δίδασκε το σωστό και το λάθος ενώ τα θεωρητικά έκριναν, δίδασκαν το δόκιμο ή αδόκιμο συγγέοντας το υλικό με το ύφος.

Μετά το 2ο αι. και ιδιαίτερα τη βυζαντινή περίοδο οι δύο αυτοί αρχαιοελληνικοί σταθμοί αρχίζουν να χάνουν τη συστατική μορφή τους, καταλήγοντας σε προσεγγίσεις, απόψεις, αποχρώσεις αιτιολογήσεις. Το αποτέλεσμα ήταν η χρονική αναδίπλωση, η φθορά και η επιστροφή του φθογγολογίου στην αρχαϊκή εποχή εκεί που την είχε παραλάβει η πυθαγόρεια θεωρία. Αντίθετα, οι Άραβες ανέμειξαν τα αρχαία πυθαγόρεια συστήματα με στοιχεία από τη μουσική παράδοση της Περσίας. Η βυζαντινή μουσική δεν είναι εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής αλλά πορεύεται παράλληλα με τη λαϊκή μουσική της επικράτειας του Βυζαντίου επικεντρωμένη στο λόγιο στοιχείο για την εξυπηρέτηση λατρευτικών σκοπών.

Παραπομπές - σημειώσεις

1. Σύμφωνα με τον W. Pratt ο απλός αυλός ήταν ένας καλαμένιος κύλινδρος με κινητό στόμιο και με δύο έως επτά οπές για τα δάκτυλα. Μερικοί παίκτες χρησιμοποιούσαν το διπλό αυλό (δίαυλο)- ένα αρσενικό, ή βαθύφωνο αυλό στο δεξί χέρι και ένα θηλυκό, ή οξύφωνο αυλό στο αριστερό. Αμφότεροι συγκρατούνταν στο στόμα με μια λωρίδα γύρω από τις παρειές και έπαιζαν με απλή αρμονία. Ενώνοντας πολλούς αυλούς, οι αρχαίοι, έκαμαν τη σύριγγα (αυλό του Πανός) και επεκτείνοντας και ανοίγοντας το άκρο και κλείνοντας τις οπές των δακτύλων έκαναν τη σάλπιγγα. Βλ. στο History of music, New York, 1927, 53.
2. Ο W. Dyrant επισημαίνει ότι η λύρα, ή φόρμιγξ, ή η κιθάρα ήταν ουσιαστικά όμοιες- τέσσερις ή περισσότερες χορδές από έντερα προβάτου επάνω σε κοίλο μεταλλικό σώμα ή κέλυφος χελώνας. Η κιθάρα ήταν μικρή άρπα που συνόδευε την αφηγηματική ποίηση ενώ η λύρα συνόδευε τη λυρική ποίηση και τα άσματα. Βλ. Παγκόσμιος Ιστορία του Πολιτισμού, επιμ. Α. Δασκαλάκη, μτφ. Τ. Κωνσταντινίδη, Τ. Β, Αθήνα, 1957, 238.
3. Δ. Λέκκας, «Περί αυλών τρήσεως», Συνοδευτικά Κείμενα Για τη θεματική Ενότητα Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, 1-8.
4. Η Α. Περιστεράκη γράφει: «Σε πρώτη εποχή ο Πυθαγόρας ανακάλυψε ότι τα βασικά διαστήματα της ελληνικής μουσικής περιλαμβάνουν τα στοιχεία της τετρακτύος αφού έχουν τις αναλογίες 1:2 (οκτάβα ο λόγος 1:2 δίνει την οκτάβα), 3:2 (πέμπτη) και 4:3 (τέταρτη). Η ανακάλυψη μπορεί να είχε γίνει λ.χ. σε σύριγγες ή αυλούς ή σε έγχορδα: ο τόνος μιας τεντωμένης χορδής που νύσσεται στη μέση είναι μια οκτάβα ψηλότερος από εκείνο της όλης χορδής, ο τόνος μιας χορδής στα 2/3 είναι μια πέμπτη ψηλότερος και όταν η χορδή πλήττεται στα 3/4 της ο τόνος είναι μια τέταρτη ψηλότερος. Επιπλέον πρόσεξε ότι η αφαίρεση των διαστημάτων επιτελείται από τη διαίρεση των λόγων αυτών μεταξύ τους. Βλ. «Πυθαγόρας και Πυθαγορισμός», Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, Αθήνα 1996, Τ. 51, 130.
5. Σύμφωνα με την πυθαγορική αντίληψη γίνεται μια ευθεία αντιστοίχιση των μουσικών διαστημάτων των τόνων με μικρούς ακέραιους αριθμούς και κλάσματα κυρίως τύπου $2\chi/3\psi$. Μελετώντας αυτές τις σχέσεις οι Πυθαγόρειοι οδηγούνται σε μουσικά δομήματα και προτείνουν την εφαρμογή τους στη φθογοθεσία. Αυτό γίνεται κατ' αρχήν για λόγους εναρμόνισης προς τον Συμπαντικό, θεωρούμενο νόμο των μικρών αριθμών και κατ' επέκταση ως συνταγή και για αντικειμενικά εύρηχο αποτέλεσμα. Βλ. Δ. Λέκκας, «Εισαγωγικά στην Αρχαία Ελληνική Μουσική θεωρία» στο Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2003, 260-261.
6. Δ. Λέκκας, « Αρχαία Ελληνικά Θεωρητικά» στο Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003, 34.
7. Στο ίδιο, 31.
8. Στο ίδιο, 38.

9. Δ. Λέκκας, «Εισαγωγικά στην Αρχαία Ελληνική Μουσική θεωρία», ό.π, 268.
 10. Δ. Λέκκας, «Αρχαία ελληνική Μουσική: Η μαθηματική θεώρηση» στο συλλογικό έργο Τέχνες II:...,ό.π., 288.
 11. Δ. Λέκκας, «Αρχαία Ελληνικά Θεωρητικά» ό.π, 25.
 12. Στο ίδιο, 44-45.
 13. Σ. Μιχαηλίδης, Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2 1989, 248.
 14. Δ. Λέκκας, «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους μέσους χρόνους» ό.π 316.
 15. Β. Κιούση, Λεξικό μουσικών όρων, Επιμ. Α. Πανούσης, Αθήνα 2002, 14.
 16. Ο Νεστοριανισμός με βάση του αριστοτελικές ιδέες διατήρησε την ελληνική γλώσσα, μουσική, φιλοσοφία, επιστήμες. Το ρεύμα αυτό εμπλουτίστηκε από τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους. Βλ. Δ. Λέκκας, «Μουσικά θεωρητικά των μέσων χρόνων», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003, 182.
 17. Δ. Λέκκας, «Μουσικά θεωρητικά των μέσων χρόνων», ό.π 184.
 18. Δ. Λέκκας, «Γραφές και κείμενα αρχαίας Ελληνικής μουσικής» στο συλλογικό έργο Τέχνες II:...,τ. Β, ο.π σ. 82-83.
 19. Α. Αγγελόπουλος, «Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική», ό.π 209-210.
- Βιβλιογραφία
- Αγγελόπουλος Α., «Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - Dyant W., Παγκόσμιος Ιστορία του Πολιτισμού, επιμ. Α. Δασκαλάκη, μτφ. Τ. Κωνσταντινίδη, τ. Β, Αθήνα 1957.
 - Κιούση Β., Λεξικό μουσικών όρων, επιμ. Α. Πανούσης, Αθήνα 2002
 - Λέκκας Δ., «Εισαγωγικά στην Αρχαία Ελληνική Μουσική θεωρία», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - -----, «Αρχαία Ελληνικά Θεωρητικά», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - -----, «Αρχαία Ελληνική Μουσική: Η μαθηματική θεώρηση», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - -----, «Μαθηματική θεωρία της Ελληνικής μουσικής κατά τους μέσους χρόνους», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - -----, «Περί αυλών τρήσεως», Συνοδευτικά Κείμενα Για τη θεματική Ενότητα Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Πάτρα 2003.
 - -----, «Μουσικά θεωρητικά των μέσων χρόνων», Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Β, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - -----, «Γραφές και κείμενα αρχαίας Ελληνικής μουσικής» Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
 - Μιχαηλίδης Σ., Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2 1989.
 - Pratt W.S., History of music, New York 1927.